

LA IMAGEN DE LA VEJEZ EN EL CINE ICONOGRAFÍA VIRTUAL E INTERPRETACIÓN PSICOLÓGICA

A José Luís Vega, *in memoriam*

C. Genovard y D. Casulleras

Cándido Genovard es Catedrático de Psicología de la Educación en la Universidad Autónoma de Barcelona (Apartado nº 28. 08193-Bellaterra, Barcelona). David Casulleras es Profesor Asociado en el Departamento de Psicología Básica, Evolutiva y Educación en la misma Universidad.

Al cumplir setenta y cinco años, se le preguntó al actor Maurice Chevalier cómo se sentía al tener dicha edad: "no tan mal si se tiene en cuenta la alternativa"

Citado por S. Munson y L. Tallent (1999)

Introducción

La vejez es una realidad sobre la cual se ha producido mucho saber científico. De la vejez se habla en el ámbito de la Biología, la Medicina, la Economía y, por supuesto, la Psicología y la Gerontología. Pero también han producido mucho saber implícito y popular novelistas, poetas, pintores, fotógrafos o cineastas, debido a la importancia de esta fase evolutiva del ser humano (Featherstone y Wernick, 1995; Combe y Schmader, 1999). Sobre este saber implícito articulamos el siguiente texto, que propone el cine y la vejez como objetos de estudio conjuntos.

En una primera parte se aborda la naturaleza temporal del cine ya que toda la iconografía cinematográfica viene soportada por una dinámica espacio-temporal virtual que reproduce supuestas realidades. Esto se concreta en el concepto de historicidad cinematográfica, en la actividad de los personajes (que son sujetos pasivos, a su vez, del propio transcurrir) y en las emociones y sentimientos intrapersonales de evocación y nostalgia. Se subraya cómo esta muestra de imágenes virtuales puede ser reinterpretada por los espectadores originando vivencias psicológicas.

En la segunda parte, se conectan las observaciones anteriores con un objeto privilegiado en los argumentos cinematográficos. Ante todo se indica que la vejez es un asunto incluido en el imaginario cultural colectivo y que el cine oportunamente lo simplifica. El tema central del cine sobre la vejez es la corporeidad en sus diferentes apariciones y contradicciones. Algunos aspectos diferenciales (corporeidad femenina - corporeidad masculina) se apuntan como perspectiva interpretativa de la representación de la senectud. Finalmente, se aportan ejemplos de filmes clásicos y actuales que ilustran diferentes tipologías de vejez masculina.

Particularidades epistemológicas del cine

La obra de arte no sólo tiene competencia para su reproducción ilimitada por otros medios (Benjamin, 1990) sino también para establecer el universo de reflexión que le es propio (Wolfenstein, 1971). El cine, que elabora un tipo determinado de obra de arte, posee estas dos peculiaridades. No obstante, en el cine se emprende un proceder nuevo en el que lo visible es igual a lo real y lo real es igual a lo virtual (Debray, 1992). Veamos en esta primera parte cómo y por qué ocurre esto.

La imagen en movimiento a través del tiempo

El espacio, en el cine, lo llena la imagen, que se representa en el cerebro humano gracias a la percepción. La imagen reemplaza a la palabra en la narración fílmica mediante un modelado sustitutivo que efectúa la percepción en un entorno de gráficos, por usar un símil de las ciencias computacionales. Por esto, en la indagación sobre la imagen-significado en el cine, hay implicadas diversas instrucciones "pictóricas". Entender estas instrucciones implica, de algún modo, comprender la naturaleza de la película (Barlow et al., 1990); es en la constitución de estas imágenes mentales donde reside el sentido de la representación fílmica.

Sin embargo la imagen no es, en el medio cinematográfico, un factor inerte y fijo; si fuera así estaríamos hablando de la fotografía, o al menos, de una aproximación a la instantánea pura, símbolo de la congelación del tiempo. Lo normativo en el cine es el reto de la imagen a su estabilidad, conservando y usando al límite las variables de tiempo y movimiento. Pero no se trata de cualquier tiempo ni de cualquier movimiento. En el cine, tiempo y movimiento van unidos como en la vida misma pero están separados por el propio medio fílmico que constituye al primero: sin tiempo no hay movimiento.

Así pues y, en primer lugar, el cine es tiempo porque expresa su dinámica desde su propia esencia: apresura el acto, lo glorifica, lo empuja o, por el contrario, lo restituye a su lentitud y reposo. El espacio donde se desenvuelve esta acción no existe, es pura creación. El cine, asegura Bazin (citado por Aumont et al., 1985) se ejercita sobre el tiempo de la acción y gracias a esto "da la sensación" de duración. El cine es

portador de tiempo, el movimiento es su efecto y no, como podría parecer, a la inversa.

Por ello y en segundo lugar, el cine es movimiento (*movie*) en tanto que derivado del tiempo. La duración es la respuesta central de la acción indisoluble de estos dos elementos; se trata de un conjunto virtual que, sin embargo, proporciona la sensación real de su presencia aunque ésta tenga un periodo corto de historicidad (la que dura la película). A pesar de ello, el cerebro entiende la diferencia entre lo primero y lo segundo gracias a las ya indicadas instrucciones que orientan su mirada, que unen visión e imagen en un continuo (la narración) y que sintetiza el conjunto. Se trata del procesamiento visual de la imagen en movimiento, proceso en que las neuronas visuales atienden a las partes del objeto y la percepción las organiza de forma significativa.

El cine tiene la capacidad de presentarnos mundos temporales, aunque los creadores pueden manipular ese "paso del tiempo" en el filme a placer -y la técnica del montaje es, en este sentido, fundamental (Hayward, 2000), como lo son los recursos narrativos del *flashback* o la elipsis (Del Coto, 2001; Sánchez Escalonilla, 2001). En esa ilusión de tiempo, los personajes que vemos son viejos o envejecen durante el transcurso de la misma. Sobre ellos "pasa" (y, a veces, "pesa") el tiempo. Es más: por joven que sea un personaje, siempre será más viejo cuando finalice la realidad diegética (a menos que el filme se mueva en el ámbito de la fantasía o de la ciencia ficción). A su vez, a nosotros como espectadores, gozadores de lo fugaz, también nos "pasa" el tiempo y somos inexorablemente más viejos cuando finaliza un filme. La vejez representada en pantalla quizás nos habrá hecho reflexionar sobre la vejez (la nuestra, la de alguien de nuestro entorno...), con lo que el cine acaba siendo una suerte de elicitador de reflexiones. Y muy a menudo, es un evocador de recuerdos, un mecanismo activador de la nostalgia ya que el cine es un archivo, un documento que también envejece. Se dice que las películas "envejecen bien o mal", como ciertos actores, actrices o directores. Incluso la tecnología cinematográfica cada cierto tiempo se vuelve obsoleta. Todo ello indica que nos percatamos, una vez más, del transcurrir del tiempo. En fin, la frase siguiente sintetiza muy bien la conciencia de una cierto tipo de nostalgia: "ya no se hacen películas como las de antes".

La recepción cinematográfica

La representación se define como la construcción simbólica que sustituye algún aspecto de la realidad y que genera nuevas formas de sentir y de pensar. El cine y su prolongación, la televisión, son medios que, en tanto que representantes de lo real, conforman un observatorio accesible para todas las edades. En ellos se congregan y mezclan todo tipo de existencias, realidades y simulaciones. Y aunque es cierto que la ima-

gen televisiva y la cinematográfica *no son* la realidad también lo es que *se le parecen* lo suficiente.

La gestión de la recepción y de la interacción con el público a nivel individual o colectivo es primordial para la explicación de los fenómenos mediáticos. Sin embargo, aunque las investigaciones empíricas sobre cine no abundan en comparación con otras en el terreno de la mediología, los canales transversales de aproximación son cada vez más numerosos (Debray, 1992).

Para nuestra disciplina sobresalen las cuestiones que plantean la doble dimensión de lo experimentado y lo imaginado en toda vivencia cinematográfica. El cine enriquece de forma considerable los mundos representativos en que se inserta nuestra experiencia y configura una nueva estructura de la misma ya que es un medio educativo no formal generador de modelos de cognición, emoción y comportamiento (Urpí, 2000). El cine modifica nuestra configuración de la experiencia diaria porque aumenta nuestra capacidad de tener experiencias en el ámbito de la "virtualidad real", lo cual permite disfrutar del mundo desde una nueva luz y ver así las cosas de una forma totalmente distinta (Castells, 2000). Dichos cambios cognitivos vienen dados por la misma visión del film. Esta virtualidad real abre ventanas a mundos agradables o intolerables por los que podemos circular de forma temporal sin correr los riesgos de movernos. Incluso "podemos obtener algunos de los beneficios de las malas experiencias sin tener que pasar por ellas" (Walton, 1990). La virtualidad real permite seguir una historia en la que los personajes narren cosas comprensibles, asimilables a nuestras experiencias del mundo conocido, sin dejar de ser, por ello, invención, artefacto. El cine es, pues, una ficción con efectos psicológicos muy reales.

El resultado de la ya amplia historia del cine ha sido claro: el cine ha divulgado argumentos clásicos restableciéndolos como nuevos; ha elaborado una singular forma de mirar e integrar las imágenes; ha fabricado una nueva reseña social de los espacios personales; ha proporcionado una mitología moderna de protagonistas masculinos y femeninos y ha universalizado formas de gestualización cotidiana (Argullol et al., 1995).

Cabe preguntarse entonces: ¿qué imaginarios configura el cine sobre la vejez? ¿Cómo afectan, por ejemplo, a las maneras de relacionarnos con las personas mayores? Es más, ¿en qué sentido inciden en las representaciones y emociones que éstas tienen de sí mismas? No estamos en condiciones de contestar ahora a las dos últimas cuestiones pero en la segunda parte se esbozan respuestas a la primera.

Las representaciones de la vejez

A nivel general, el cine es un medio de iniciación social que, entre otras cosas, a) es documento de cómo se ha representado el hecho de "ser viejo" en los últimos cien años, b) es un medio de comunicación estética que produce emociones (placer, recuerdo, dolor, identifica-

ción...), c) representa categorías diferenciales de vejez (masculina y femenina, en función del status socioeconómico...), d) es un medio de representación evolutiva y e) a nivel específico, ha establecido los grados de inferencia para designar los abundantes tipos de vejez: vejez real cronológica, vejez no cronológica pero sentida, vejez real cronológica pero no sentida, vejez vista a través de los ojos de los demás, etc.

Las formas concretas que las representaciones de la vejez pueden tomar en el seno de un sistema cultural dependen entonces de muchos factores. Por ejemplo, existen razones de tipo tradicional que han posibilitado que la vejez sea un objeto de representación privilegiado en el cine japonés. Por otro lado, existen razones de orden económico que justifican que la vejez no aparezca demasiado en el cine contemporáneo hollywoodiense de tipo comercial. Ello se debe a que los productores han detectado que los adolescentes consumen mucho cine (Deleyto, 2003) y tienen una cierta gerontofobia. En consecuencia, escasean los viejos en las películas que se manufacturan desde la meca del cine¹. En cambio, el cine producido en el estado español durante los últimos sesenta años, ha mostrado figuras del anciano, a causa de una razón coyuntural: los actores "de siempre" han ido envejeciendo; es el caso de Paco Rabal, Fernando Fernán Gómez, Fernando Rey, Alfredo Landa, José Luís López Vázquez, Rafaela Aparicio, Aurora Redondo y un largo etcétera. De hecho, hay algunos actores que, para el espectador nacional, siempre "han sido viejos", como Pepe Isbert o Paco Martínez Soria.

Si bien en este artículo se abordan las representaciones cinematográficas de la vejez es difícil obviar la producción cinematográfica en este periodo psicoevolutivo, fenómeno que tiene interés por sí mismo en tanto que nos plantea cuestiones tales como la relación entre creatividad y vejez (Berman, 1998) o las temáticas abordadas en los filmes a medida que el artista envejece. Ejemplos de directores que han mantenido su ocupación hasta edades avanzadas son Michelangelo Antonioni, Manoel de Oliveira, Akira Kurosawa, Alain Resnais, Eric Rohmer, Billy Wilder, Luchino Visconti, Luis Buñuel, Luis García Berlanga o Fernando Fernán-Gómez². Todos han hecho *gerontocine*, es decir, cine realizado o representado por individuos mayores de setenta años.

Las películas con ancianos como protagonistas (o como carácter secundario) suelen poseer una naturaleza dramática. Temas como el sumario de la vida vivida, la rememoración ambivalente del pretérito, la angustia por el déficit de capacidades, la enfermedad, la proximidad de

¹ En este tipo de filmes, incluso el arquetipo del "mentor del héroe", alguien normalmente de avanzada edad, ha rejuvenecido: prueba de esto son los personajes de "Morfeo" y "Obi Wan Kenobi" en las trilogías *Matrix* (1999, 2003) y *Stars Wars* (1999, 2002, 2005), respectivamente.

² El hecho de que un director tenga una edad avanzada no implica que aborde de forma recurrente la temática de la vejez en sus películas. Woody Allen es un claro ejemplo de lo apuntado.

la muerte, el abandono, etc. han dado lugar a guiones representativos. Filmes como *Tokyo monogatari* (1953), *Samma no ají* (1962), *La balada de Narayama* (1983), *Regreso a Bountiful* (1985), *Paseando a Miss Daisy* (1989), *Todos están bien* (1990), *Viaje al principio del mundo* (1996) y muchos otros son representativos de las categorías anunciadas, al igual que las recreaciones de amores aplazados como *Volver a empezar* (1982) o los relatos de decadencia del tipo *Muerte en Venecia* (1971)³.

En ocasiones, el director también es un actor viejo, como Clint Eastwood, quien acaba prácticamente representándose a sí mismo. En casi todos sus filmes de los años 90 aparece la cuestión de la vivencia del paso del tiempo. Por ejemplo, en *Space Cowboys* (2000), cuatro astronautas, ya muy mayores, son reclutados para su última misión. A contracorriente, el director les atribuye cualidades propias de la juventud como valentía, abnegación y heroísmo. *Space cowboys* es una arenga en favor de la vejez: al fin y al cabo, quienes al final de la película acaban tomando los mandos de la nave para evitar su destrucción son los astronautas viejos, mientras los pilotos jóvenes se mantienen al margen. Los protagonistas saben que son viejos pero que también son alegres, audaces y seductores. En una palabra: no aceptan el subtítulo de "anciano". A su vez, son víctimas de sus propios mitos como la idea de que "cualquier tiempo pasado fue mejor" o que "hay que desconfiar de la inexperiencia de la juventud"⁴.

Respecto a la psicología del espectador, no podemos olvidar que éste suele ser consciente del proceso de envejecimiento de los actores reales que interpretan a los personajes que ven en pantalla. Es más, incluso es posible que advierta que cierto actor o actriz se ha valido de la cirugía plástica para disimular las huellas del paso del tiempo. Esto ocurre porque las estrellas de cine están muy integradas en nuestra vida cotidiana al circular por la televisión, la prensa amarilla o Internet (a su vez, medios de transmisión de representaciones). Sea como sea, este conocimiento extracinematográfico se añade a la experiencia del filme y condiciona su recepción. Por otra parte, el conocimiento propiamente cinematográfico, esto es, el saber referido a la carrera de un actor o el tipo de papeles que suele interpretar condiciona también la recepción del producto. Así, por ejemplo, el impacto que tuvo ver a Clint Eastwood interpretando *Sin Perdón* (Clint Eastwood, 1992) puede explicarse por

³ Esta vertiente dramática no impide que existan representaciones de la vejez mucho más lúdicas e incluso cómicas como la figura del viejo cascarrabias, el viejo verde o el viejo borrachín si bien las tres suelen ser representaciones despectivas. La combinación entre el respeto hacia el viejo con el humor es difícil de hallar pero se da en *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) .

⁴ Curiosamente, la española *Mi general* (Jaime de Armiñán, 1987) ya planteaba el tema del "contraste entre lo viejo y lo nuevo" (Balló y Pérez, 1997) en el ámbito militar para referirse, como la película de Eastwood, a cuestiones existenciales.

contraste con la imagen que se había forjado durante muchos años en *westerns* en que aparecía joven, atractivo y atlético.

La corporeidad como tema central en el cine sobre ancianos

Es importante considerar la significación del cuerpo en la teoría del cine como medio para entender las relaciones complejas entre la naturaleza, la cultura y la sociedad. Una teoría de la corporeidad en el cine es necesaria para entender las temáticas de la iconización de la vejez en el mismo, tales como la expresión de las emociones, la cultura del consumo, la belleza de la imagen del cuerpo, la sexualidad o las relaciones entre hombre-mujer. Interesan aquí dos aspectos que sobresalen entre los demás: la pregnancia perceptiva del cuerpo y el tratamiento cognitivo del mismo (Frances, 1979).

El cuerpo, como sujeto en el mundo visual, es de por sí, un objeto gestáltico, tanto en el arte en general, como en el cine en particular. Los posibles efectos de pregnancia ya están presentes en el momento mismo de su aparición: las formas son perfectas y unitarias en relación a la comprensión por el hecho mismo de su existencia. A esto hay que añadir la familiaridad con el cuerpo en el campo individual y social: el cuerpo está siempre, de forma explícita o implícita, en nuestro campo visual. Esto significa que el cuerpo es el objeto permanente de nuestro interés, de una forma u otra deseamos el cuerpo, esperamos el rostro y la mirada y aceptamos *a priori* las indefiniciones de su apariencia y su representación. No importa que se trate del cuerpo vestido, desnudo, sexuado o en extinción. Cualquiera de estas categorías son buenos instrumentos heurísticos para su explicación existencial (Faircloth, 2003).

En el aspecto cognitivo la interrogación se centra sobre la exploración del cuerpo como criterio de pensamiento y examina qué tipo de conocimiento poseemos sobre lo corporal (Markson, 2003). En otros términos: la dimensión cognitiva abarca desde la percepción de la imagen en movimiento al reconocimiento de la imagen integrada en el mundo de lo ficticio y su impacto mental.

Ambos aspectos, no obstante, encuentran dificultades en integrarse en un todo común, entre otras razones, porque los cuerpos corresponden a dos tipos de individuos diferenciados: hombre y mujer. Y aquí la percepción y el conocimiento se despliegan en matices muy variados. En este sentido la explicación de Markson (2003) es interesante:

“...aunque la representación del cine permite a los espectadores jugar roles activos en la construcción e interpretación de sus significados, el auténtico acto de mirar una película refuerza nuevas formas de comportamiento y conciencia (...) El cine ha mostrado una influencia poderosa sobre cómo son percibidas y cómo se perciben a sí mismas las mujeres de todas las edades y sobre lo correcto o incorrecto según la edad y el género...”

El cuerpo del hombre

En un contexto de economía capitalista, el sujeto es valorado en tanto que pueda aportar un capital motriz y/o cognitivo a la producción de bienes. El viejo suele estar apartado de este circuito de producción - aunque no del de consumo. Por tanto, el cuerpo del hombre viejo es visto en comparación con el del hombre joven y siempre en desventaja respecto a éste. Así, el viejo siempre es “menos” que el joven, “menos” ágil, fuerte, rápido o robusto. En la realidad social incluso vemos como se aprecia muy pocas veces el valor que supone el capital cognitivo de las personas mayores. Esto sucede porque se piensa que nuestro entorno cambia a tal velocidad que rápidamente las generaciones quedan obsoletas. Sólo se aprovecha el capital cognitivo de políticos, artistas, intelectuales, escritores y actores que, a menudo, son percibidos como menos viejos, sobretodo si son hombres. En las sociedades del “primer mundo”, la jubilación no ha supuesto un grave problema para las mujeres porque, hasta ayer, han ejercido su trabajo en la esfera de la vida privada en el seno de la familia (y de hecho, la gran mayoría ha mantenido esa vida activa mucho más allá de los 60-65 años). Pero en cambio, para el hombre socializado en los valores de la utilidad laboral *fuera* del hogar, el abandono del ámbito público supone una reelaboración de la propia identidad que a menudo es poco satisfactoria (Polivka, 2000).

Umberto D. (Vittorio de Sica, 1952), montado según las coordenadas del neorealismo italiano, es un filme sobre una vejez desdichada e insignificante. Trata de un funcionario de oficina estatal retirado quien, atrapado por la pobreza, va de indignidad en indignidad hasta que no puede soportar más su existencia: es antológica la escena en que decide pedir limosna y acaba encargándose a su perro, incapaz él de extender la mano.

Es contra intuitivo pensar en *Umberto D.* como “héroe” pues más bien es el antihéroe por excelencia -aunque su lucha por la vida sea una odisea. Esto ocurre porque la figura del héroe cinematográfico masculino estuvo durante mucho tiempo ligada a la exaltación de la corporeidad juvenil (Bou y Pérez, 2000), en la lógica del personaje mítico Aquiles - quien prefiere morir joven y ser recordado, a morir viejo y olvidado. Desaparecida la juventud, ¿el héroe lo sigue siendo? Sí, pero se apoya más en su intelecto que en su carne. De todas formas, el intelecto no sustituye las acrobacias y por eso, en *La máscara del Zorro* (Martín Campell, 1998), un Zorro mayor y cansado debe encontrar a un heredero mucho más joven que tome su relevo.

A menudo el héroe viejo es un nostálgico de un pasado colectivo y personal ya desaparecido, como los vaqueros interpretados por John Wayne en sus últimos filmes o el Robin Hood de *Robin y Marian* (Ri-

chard Lester, 1976)⁵. En todos estos casos el motivo central es el cuerpo humano en movimiento sometido a una temporalidad, a diferencia del héroe joven que a través de su cuerpo intenta dominar el tiempo (Bou y Pérez, 2000).

El cuerpo de la mujer

La representación del cuerpo del hombre tiene significados diferentes del de la mujer. Esto es cierto para todos los ámbitos de producción cultural, sean discursivos o iconográficos: pintura, fotografía, literatura, filosofía, etc. Ante todo, cabe señalar que, en Occidente, el cuerpo femenino se ha reproducido sistemáticamente a través de la mirada masculina (Twiggy, 2004), situación que empezó tímidamente a cambiar en el siglo XX. Y en la historia del cine, en general, la corporeidad femenina reproduce el modelo de rol femenino clásico como objeto sumiso y de goce "voyeurista" de la mirada masculina⁶, la cual desea un cuerpo femenino joven y desdeña al viejo al tener "poco que ofrecerle". Así, los cuerpos femeninos viejos devienen prácticamente invisibles en el cine. Con ello, la representación de la sexualidad femenina en la vejez, literalmente, desaparece: si por el cine fuera, creeríamos que, a ciertas edades, las mujeres no tienen ni desean vida sexual⁷.

Por otra parte, la estética corporal de la ancianidad suele ser poco apreciada a menos que aparezca en tanto que joven; así, se presenta como deseables a los viejos que han conservado su belleza juvenil ("esta actriz no aparenta la edad que tiene") o han encontrado otra sustituti-va del mismo grado ("es un hombre muy interesante"). En lo referente a la vida erótica, es muy extraño ver en el cine una relación amorosa entre un mujer mayor con un hombre más joven, tal y como ocurre en *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1950). En cambio, son más frecuentes las relaciones amorosas entre un hombre mayor (e incluso viejo) con

⁵ Sean Connery interpretó al viejo Robin Hood apelando a la memoria cinematográfica del espectador quien lo recordaba como James Bond, un personaje que, sometido a la lógica capitalista, ha acabado por encontrar el elixir de la eterna juventud

⁶ *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) es probablemente el filme que mejor condensa esta tradición cultural.

⁷ La revista de cine de mayor tirada nacional, *Fotogramas*, en su número de marzo de 2003 (p. 66), incluía una lista de las diez actrices mejor pagadas de Hollywood. De ellas, sólo Jodie Foster pasaba de los cuarenta años; más allá de esa edad, muchas tienen dificultades para ser contratadas, lo que no ocurre con los actores mejor pagados como Tom Cruise, Mel Gibson o Tom Hanks, que cumplieron los cuarenta años hace mucho. La tendencia de casi todas las actrices de la lista es trabajar mucho mientras el cuerpo sea joven y bello. Por tanto, como espectadores siempre vemos en un estado de perpetua juventud a Julia Roberts o Nicole Kidman, espejismo que dura hasta que muchas desaparecen de la pantalla. Diane Keaton, Meryl Streep, Glenn Close, Goldie Hawn y pocas más siguen trabajando a pesar de haber traspasado esa edad.

una chica más joven: parece que la dimensión paternal de una relación es más fácil de aceptar que la maternal. Sea como sea, dando o negando estas visibilidades se reproduce y mantiene un claro sesgo sexista. Algunas películas de -aproximadamente- los últimos veinte años retratan a hombres mayores como entes sensibles, alejados del concepto del "viejo verde" y sexualmente expuestos a mujeres más jóvenes sugiriendo un "alguien sin edad" que habita en un cuerpo masculino. Ejemplos de esta tendencia son *En la línea de fuego* (Wolfgang Petersen, 1993), *Nelly y el Sr. Arnaud* (Claude Sautet, 1995), *La mancha humana* (Robert Benton, 2003) o muchas de las películas de Sean Connery de la pasada década (en 1990 el actor cumplía 60 años) como *La casa Rusia* (Fred Schepisi, 1990), *Los últimos días del edén* (John McTiernan, 1992), *Sol naciente* (Philip Kaufman, 1993) o *La Trampa* (Jon Amiel, 1999). Otro director que a menudo plasma e interpreta la relación entre un hombre mayor y una mujer joven es Woody Allen.

A la mujer mayor y a la anciana se las proscriben el goce corporal y el intelectual: encontramos muy pocas ancianas mentoras parecidas a la de *Tomates verdes fritos* (Jon Avenet, 1991). En cambio, abundan las imágenes de viejas que utilizan su intelecto de forma maligna, que se inspiran en la figura mítica, y muy popular, de la bruja.

Articulaciones argumentales entorno a la vejez masculina

Esbozamos ahora, aunque sea de forma parcial, una tipología cinematográfica de la vejez masculina, alrededor de diversos ejes no excluyentes a partir de filmes suficientemente representativos.

El primer eje estaría compuesto de películas que abordan la vejez de un personaje para simbolizar el proceso de decadencia de una sociedad entera. Destacaremos la trilogía *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972, 1974, 1990), *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971) y *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963). En la trilogía de Coppola, se narra el ascenso y caída de la familia Corleone de forma paralela al declive ético de la sociedad que está del lado de la ley (policial, judicial, incluso divina), la cual está tan corrompida como los grupos mafiosos. Este ocaso se plasma en la diferencia entre las muertes del padre y el hijo: mientras que Don Vito Corleone muere cerca de su nieto, su hijo Michael morirá solo, al lado de un perro, en una Sicilia polvorienta, consumido por el remordimiento y la culpa de no haber podido evitar la muerte de su hija (Arocena, 2002). En *Muerte en Venecia*, Visconti plasma la decadencia y el paso del tiempo en la figura del artista-músico Gustav von Aschenbach en distintos planos. Por una parte, el correspondiente a la enfermedad y al fracaso profesional; por otra, la desolación emocional ante una esposa y una hija muertas y la obsesión por un adolescente exquisito, ideal de la belleza que el músico siempre ha perseguido. Paralelamente, la ciudad decadente por excelencia está presuntamente invadida por el fantasma de la peste, símbolo del presagio de la Gran Guerra. Los

temas recurrentes son, sin embargo, el cuerpo que envejece por la enfermedad y la proximidad de la muerte (Radigales, 2001). Y Visconti de nuevo, en *El Gatopardo*, aborda el momento histórico en el que la burguesía sustituirá a la nobleza, al tiempo que ésta intenta desaparecer con elegancia. El príncipe de Salina es el aristócrata envejecido que sabe que sus días, personales y sociales, son limitados. En el baile final, el Príncipe de Salina, toma conciencia en una sucesión de fantásticas imágenes, del final de su vida y la de su clase⁸.

Un segundo eje se refiere a la dimensión de poder y su utilización ética que detentan los viejos. Así, encontramos viejos que utilizan su poder para hacer el bien como el Gandalf de *El señor de los anillos* (Peter Jackson, 2001, 2002, 2003). Hay otros viejos, en cambio, que usan su poder y sabiduría de forma maligna. En la trilogía de Jackson aparece también otro viejo mago, Saruman, igual en poderes a Gandalf, pero al servicio del mal, como tantos otros viejos que aparecen en la trilogía de *El Padrino*, *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), *La huella* (Joseph L. Mankiewicz, 1972), *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992), *La tapadera* (Sydney Pollack, 1993), *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), *Hannibal* (Ridley Scott, 2001) o *Camino a la perdición* (Sam Mendes, 2002). En cambio, el viejo sin poder es un ser insignificante que no puede ejercer ningún daño o, en todo caso, sólo puede ejercer el bien, como el protagonista de *Una historia verdadera* (David Lynch, 1999).

El último eje se articula a partir de las películas que consideran la actividad laboral del viejo como núcleo central de la identidad del personaje. En *Fresas Salvajes* (Ingmar Bergman, 1957) un viejo profesor hace balance de su vida ante la proximidad de la muerte durante un viaje en coche. *Confidencias* (Luchino Visconti, 1974) retrata a un solitario intelectual que recupera la vitalidad gracias a aquello que más odia, el caos, mas no por ello la muerte deja de acecharlo. *La bella mentirosa* (Jacques Rivette, 1991) muestra a un pintor que retoma la gran obra que dejó inacabada en el pasado para redimirse de sí mismo. *Glengarry Glen Ross* (James Foley, 1992) sitúa a un grupo de vendedores inmobiliarios en una situación límite en que el mayor de ellos intentará demostrar patéticamente su veteranía aunque poco pueda hacer donde impera la ley del león más joven y fuerte. En *Tierras de penumbra* (Richard Attenborough, 1993) se aborda el amor en la madurez truncado por la

⁸ En ambos films de Visconti, se explicitan los rasgos materializados en el tiempo y el movimiento concertados en el hombre viejo, y lo social en el pasado evocado (Liandrat-Guigues, 1997; Bacon, 1998). Como apunta un conocedor de la obra de Visconti, "le cinéma de Visconti est devenu la mémoire d'un certain passé perdu de l'Europe: un moyen d'évocation, d'adieu, de long retard sur ce qui est invoqué une dernière fois mais comme pour venir mourir. Un cinéma de temporalité, de remémoration où le sentiment de fin du monde -comme d'une famille qui se déchire, ou de l'individualité qui se détruit pour retrouver sa vérité dans le désir et la passion" (Is-haghpour, 1996).

fatalidad del destino a partir de la relación que C. S. Lewis mantuvo con la poetisa Joy Gresham. *Ed Wood* (Tim Burton, 1994) se centra en el emotivo vínculo que establecen dos desafortunados artistas, un joven y desastroso director y un viejo Bela Lugosi en decadencia. En *Seven* (David Fincher, 1995) dos policías, un mentor pesimista y su optimista alumno, viajan a los infiernos de este mundo, viaje sin retorno posible. Y *Presidente Miterrand –El paseante de Champ de Mars* (Robert Guédiguian, 2005) coloca a un joven periodista como interlocutor del político francés para acabar extrayendo del viejo una clara lección vital: todos, ante la muerte, somos iguales.

Como se ha apuntado anteriormente, la jubilación suele suponer un importante cambio para el hombre que ha hecho del trabajo su identidad, cambio que el cine suele representar en negativo. En *A propósito de Schmidt* (Alexander Payne, 2002) se desmitifica la creencia de que la liberación del trabajo supone el inicio de una “edad dorada” y refuerza la idea de que una vida que no ha tenido sentido difícilmente lo adquiere después de la jubilación. En cambio, el protagonista de *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) es capaz de concretar un sentido a su existencia junto a su mujer en una finca en las afueras de Buenos Aires, retomando de forma nostálgica los sueños revolucionarios de su juventud. El viejo profesor es alegoría de todos los exiliados argentinos con una suerte incierta por delante. Pero la muerte, al final, frustra toda expectativa de felicidad, fatalismo que el director parece transferir a toda la sociedad argentina (con lo que este filme se podría ubicar también alrededor del primer eje, el de la decadencia de una comunidad).

El sentido vital, después de la jubilación, también puede buscarse en la relación con los hijos y/o en comprobar el grado de satisfacción de los hijos con sus vidas. En *el estanque dorado* (Mark Rydell, 1981) cuenta la historia de una pareja de ancianos que van de vacaciones a su lugar preferido, un pequeño lago de la costa este de los Estados Unidos, a celebrar el ochenta aniversario del marido. El viejo es cáustico con quienes le rodean y consigo mismo, consecuencia de su obsesión por su propia mortalidad. La efeméride será el reflejo de sus fracasos vitales pues se lleva mal con su hija y no conoce a su nieto. Estas vacaciones estarán marcadas los conflictos entre las tres generaciones. Al final, el protagonista sólo halla la paz cuando todos se reconcilian entre sí y él mismo lo hace con la muerte. Por otra parte, *Todos están bien* (Giuseppe Tornatore, 1990) narra el viaje de un optimista funcionario jubilado que va por toda Italia para hacer una visita sorpresa a sus cinco hijos jóvenes, que viven en distintos lugares el país. Su única ilusión es volver a reunirlos a todos alrededor de la misma mesa. Pero todos ellos han fracasado en sus vidas aunque intentan ocultárselo al padre. Las desilusiones son formidables pero, al regresar, frente a la tumba de su mujer, pronunciará la frase que da título a la película: “todos están bien”. En el filme, pues, la realización personal a través de la familia es imposible.

Conclusiones

En este texto se han articulado de forma descriptiva las relaciones entre cine y vejez desde un marco psicológico y se ha destacado el hecho de que, al mismo tiempo que se califica al cine de forma única entre las expresiones artísticas modernas, también puede ser un recurso para interpretar un estadio evolutivo del ser humano.

Se puede concluir que las representaciones cinematográficas de la vejez pueden historizarse y entenderse como productos de su tiempo: beben de unos imaginarios y al mismo tiempo los generan. En el futuro se puede ahondar en el estudio de dichas representaciones y en los supuestos ideológicos que las sustentan para relacionar este saber con el contexto económico, político y social en que surgen. Incluso puede ser interesante reseguir la trayectoria de un actor o actriz concreta, teniendo en cuenta lo dicho respecto a los cruces entre realidad y ficción cinematográfica, para ver cómo adapta y encaja los papeles que interpreta a su evolución física y psicológica. En este sentido, Clint Eastwood, Michael Douglas o Sean Connery son paradigmáticos.

Debe ahondarse en las tipologías de la vejez en el cine más allá de la primera propuesta formulada aquí entorno a la decadencia de la comunidad, el poder y la vida laboral. La propuesta de análisis de representaciones en función del género también parece muy fructífera. Con toda seguridad, las películas podrán encajar en diferentes modelos, mas no supone ningún problema ya que nos indica una vez más la complejidad y multiplicidad de facetas que tiene la vejez.

Finalmente, cabe decir que los seres humanos son únicos entre las especies por su dependencia de las imágenes para dar sentido a su entorno y a su vida. Por tanto, y ligada a la línea de investigación anterior, es factible explorar los discursos y mentalidades de sujetos concretos a la búsqueda de las influencias y creencias que el cine ha podido generar en ellos. Y se hallarán, seguro, resultados sorprendentes.

Referencias

- Argullol, R. et al. (1995): *El siglo del cinema*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- Arocena, C. (2002): *La trilogía de "El padrino"*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. et al. (1985): *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bacon, H. (1998): *Visconti. Explorations on beauty and decay*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Balló, H.-Pérez, X. (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- Barlow, H. et al. (1990): *Images and understanding: thoughts about images, ideas about understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benjamin, W. (1990): *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Berman, H. J. (1998): *Creativity and aging: personal journals and the creation of self* en *Journal of aging and identity*, vol. 3, 1.

- Bou,N.-Pérez,X.(2000): *El tiempo del héroe: épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Castells,M.(2000): *The information age: economy, society and culture. Vol 1: The rise of the network society*, 2nd Ed. New York: Blackwell.
- Combe,K.-Schmader,K.(1999): *Naturalizing myths of aging: reading popular culture* en *Journal of aging and identity*, vol. 4, 2.
- Debray,R.(1992): *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- Del Coto,M.(2001): *Sobre la problemática de la recepción en los discursos audiovisuales*. En *Otrocampo, Revista de cine*, 4.
- Deleyto,C.(2003): *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Faircloth,C.(2003): *Aging Bodies: Images and Everyday Experience*. Pittsburgh: AltaMira Press.
- Featherstone,M.-Wernick,A. (eds)(1995): *Images of aging*. London y New York: Routledge.
- Frances,R.(1979): *Psychologie de l'art et de l'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hayward,S.(2000): *Cinema studies. The key concepts*. London: Routledge.
- Liandrat-Guigues,S.(1997): *Luchino Visconti*. Madrid: Cátedra.
- Markson,E.(2003): *The female aging body through film*. En C. Faircloth, *Aging Bodies: Images and Everyday Experience*. Pittsburgh: AltaMira Press.
- Munson,S.-Tallent,L.(1999): *Aging and identity. A humanities perspective*. New York: Praeger Publishers.
- Polivka,L.(2000): *Postmodern aging and the loss of meaning* en *Journal of aging and identity*, vol. 5, 4.
- Radigales,J.(2001): *Muerte en Venecia*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez-Escalonilla,A.(2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Twigg,J.(2004): *The body, gender and age: Feminist insights in social gerontology* en *Journal of aging studies*, 18, 59-73.
- Urpí,C.(2000): *La virtualidad educativa del cine a partir de la teoría fílmica de Jean Mitry, 1904-1988*. Pamplona: Eunsa.
- Walton,K.(1990): *Mimesis as make-believe: on the foundations of representational arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wolfenstein,M.(1971): *Movies: a psychological study*. New York: Hafner Publishing Company.